MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 706 4
L
410
W19R64
1895

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/mdecinphilosop00roma

LOUIS DE ROMAIN

Médecin-Philosophe

ET

Musicien-Poète

ÉTUDE SUR RICHARD WAGNER ET MAX NORDAU

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, Rue de Seine, 33

1895

Tous droits réservés

Médecin-Philosophe

ET

Musicien-Poète

DU MÊME AUTEUR :

Cent jours en Orient. — BARASSÉ, éditeur. Angers.

Essais de Critique musicale. — LEMERRE, Paris.

Etude sur Parsifal. — LACHÈSE, Angers.

Louis de ROMAIN

Médecin-Philosophe

ET

Musicien-Poète

Étude sur Richard WAGNER et Max NORDAU

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, Rue de Seine, 33

1895

Tous droits réservés

ML
410
W19 R60
1895

A MON AMI

ÉTIENNE DESTRANGES

Voulez-vous accepter, cher ami, la dédicace de cette modeste étude. Voici déjà longtemps que vous mettez au service d'une grande cause artistique votre ardeur et votre talent. Vous voyez qu'à l'heure même de son universel triomphe les défenseurs de la veille doivent demeurer sur la brèche, prêts à se faire ceux du lendemain.

LOUIS DE ROMAIN

Médecin-Philosophe

ET

Musicien-Poète

I

Au nom de la Science

Sous ce titre : *Richard Wagner jugé par un Allemand*, M. Guy de Charnacé vient de publier une intéressante brochure. Nous y trouvons, résumées dans la forme élégante et précise dont il a le secret, les idées émises par M. Max Nordau, sur le Maître de Bayreuth, dans son livre : *Dégénérescence*. L'ancien critique musical de la *Liberté* connaît *Tannhœuser* et *Rienzi*; il a eu l'occasion d'entendre *Lohengrin*, et il lui reste, écrit-il, à voir la *Walkyrie* à la scène. On conviendra que c'est peu pour juger en connaissance de cause l'œuvre colossale de celui qui composa *Tristan*, les *Maîtres Chanteurs*, la *Tétralogie* et *Parsifal*. M. de Charnacé semble, d'ailleurs, dans son étude, plutôt soucieux de montrer les rapports existant entre ses opinions d'au-

trefois et celles professées actuellement par M. Nordau, que d'apporter un nouvel élément de discussion. Ce dernier lui inspire un véritable enthousiasme, il l'appelle un savant penseur, « la lumière intellectuelle de l'Allemagne », et ne craint pas d'affirmer que de sa plume tombe « le jugement définitif, irrévocable, de l'impartiale histoire », tout en insistant élogieusement sur le fait que l'écrivain, qui la tient d'une main si ferme, « a l'avantage de n'être ni compositeur, ni librettiste, ni critique musical. »

M. Nordau est, en effet, philosophe et médecin, et l'on s'aperçoit vite, à la façon dont il parle sur la musique, l'art ou la poésie, qu'il n'a rien de l'âme du poète, de l'artiste et du musicien. Avant d'aborder la réfutation des accusations portées contre Wagner, il me paraît indispensable de jeter un rapide coup d'œil sur celles dont il accable quelques-unes des illustrations littéraires de notre temps.

Se posant tout d'abord en apôtre, il ne se croit pas le droit de cacher à l'humanité les vérités scientifiques qu'il a trouvées. Il sait qu'il soulèvera des colères, « l'écrivain et » l'artiste ne pardonnant pas qu'on ait re- » connu en lui un aliéné ». En cela, M. Nordau se trompe : son livre soulève des questions intéressantes, mais ne peut toucher en quoi que ce soit les hommes de talent et de

génie qui s'y voient tous plus ou moins traités d'hallucinés. Le docteur Lombroso, dont il s'honore d'être le disciple fidèle et l'admirateur convaincu, nous avait appris que Luther était un fou, Gay-Lussac un détraqué, Molière un épileptique. M. Nordau remonte moins loin : après nous avoir longuement entretenu de « la poésie fangeuse de Zola et de ses disciples en vidange », de la niaise sophistique de Paul Bourget, « un rhéteur ne méri- » tant pas qu'on lui parle au nom du bon » sens »; de Richepin, dont la *Chanson des Gueux* n'est qu'un « épais volume ennuyeux » et vide », il essaie de nous prouver péremptoirement, à l'aide de quelques citations, que Baudelaire ne fut qu'un « niais »; Barbey d'Aurevilly « un imbécile », Edgard Poë « un aliéné », Huysmans « un hystérique sans originalité », Théophile Gautier « un membre d'un club de Haschitsh », et ainsi de suite. Voilà pour les littérateurs de talent; quant à ceux comme Ibsen et Tolstoï, qui portent en eux la géniale étincelle, ce sont de simples dégénérés. Hauptmann seul, le jeune et célèbre auteur du drame socialiste « *les Tisserands* », trouve grâce devant lui. Quoique Brandès, Strindberg et Swinburn soient écrasés sous le poids d'une égale et méprisante réprobation, c'est surtout sur notre littérature et notre pays que s'abat la main pesante du

philosophe allemand. Tout en nous l'irrite et l'exaspère : notre amour du bibelot, nos goûts en matière d'ameublement, nos salons qui lui semblent d'une élégance inepte et vide, les toilettes de nos femmes et de nos filles, nos bals, nos soirées, jusqu'à « l'habit rouge à boutons de métal et les culottes avec bas de soie, par lesquels quelques idiots, à monocle et à gardenia, cherchent à ressembler aux artistes des théâtres de singes ».

L'ouvrage de M. Nordau est plein d'apostrophes aussi véhémentes qu'injustes, à l'adresse de l'élite de la société parisienne, et de tous les privilégiés de la naissance et de la fortune. Certes, le monde du faubourg Saint-Germain, du faubourg Saint-Honoré, de la Chaussée-d'Antin, cache sous son raffinement bien des travers et bien des petitesses, on admettra cependant difficilement qu'il soit uniquement composé de snobs, de monomanes et d'hystériques. Fermer les yeux sur les qualités de race et de distinction qui justement le caractérisent, en faire le réceptacle de toutes les étroitesses d'esprit et de toutes les insignifiances, nier chez lui l'existence de toute intellectualité, c'est dépasser la mesure de la critique impartiale et froide, c'est montrer qu'on ne sait rien ni de ses habitudes, ni de ses usages, ni de ses mœurs. Pour s'ériger en juge et flageller ses vices, il serait bon de

puiser à d'autres sources que les racontars de quelques petits journaux et les élucubrations de la *Vie parisienne*. C'est pourtant ce que fait M. Nordau qui, ayant un soir rencontré la duchesse de *** au *Chat noir*, s'imagine que cet établissement est le rendez-vous préféré de toute l'aristocratie française Il ignore que ce monde, cette plèbe des salons, comme il l'appelle, qui « tourne le dos à la science sur le simple mot d'ordre d'un tailleur ou d'une modiste », a produit des penseurs, des artistes, des poètes, des orateurs, trop nombreux pour que je les nomme, sans parler des soldats prêts à verser leur sang sur les champs de bataille de l'avenir. Cette même société, d'ailleurs, qu'il méprise pour son indifférence en matière scientifique, n'est pas moins vertement vilipendée quand elle s'avise de faire preuve d'un goût artistique quelconque. Il lui reproche, en peinture, d'admirer un Besnard, de faire « ses dévotions » devant un Puvis de Chavannes, un Roll, un Jean Béraud, un Raffaëli ; il ne lui pardonne pas en musique d'applaudir *Parsifal*, d'entendre le *Rêve* de Bruneau, ou d'écouter les symphonies de César Franck. Quoi qu'elle dise, quoi qu'elle fasse, un vent de folie l'agite et la pousse, et les navrants stigmates de la dégénérescence sont imprimés sur son front pâle et terni. Si l'on en croyait ce sauveur d'outre

Rhin, qui dans nos aspirations les plus tendres, dans les cris passionnés qui s'échappent de nos poitrines, dans nos enthousiasmes les plus purs ne voit partout que niaiserie, débauche ou folie, nos expositions et nos salles de concerts, nos théâtres et nos musées n'abriteraient pas un esprit droit et pas un cerveau sain. Fouillant dans l'art et la littérature modernes, il y traite le talent et le génie comme son maître Lombroso, de « psychoses dégénératives du groupe épileptique », et prenant l'exception pour la règle, il nous montre la jeunesse qui pense, espère ou cherche dans le culte de l'Art et de la Poésie les consolations de l'Idéal, attachée au char embourbée du décadentisme et marchant sous fouet des Mallarmé, Verlaine, Paul Adam, Saint-Pol-Roux le Magnifique, Mœtterlink et Péladan.

Et tout cela au nom de la science !

La science heureusement a d'autres serviteurs que M. Nordau, dont la méthode, ainsi que le remarque judicieusement M. Larroumet dans ses *Nouvelles Etudes de Littérature et d'Art*, est juste « le contraire de l'esprit scientifique dont elle prétend être l'expression la plus haute ». Sa marche est lente, elle évite les coups de grosse caisse et de tam-tam, procède avec prudence et ne tire ses déductions que de l'étude approfondie et com-

parée de faits dont la certitude repose sur une longue série d'expériences. Obligée de reconnaître qu'il est des cas où l'essence de la pensée lui échappe, elle s'arrête à la porte du mystère et se garde de franchir le seuil des révélations et des théogonies qui ne font point partie de son domaine. Indifférente à l'anathème, elle n'en use pas contre ses adversaires. L'auteur de *Dégénérescence* lui consacre, on doit le constater, des pages éloquentes ; il en indique le but, il en définit le rôle avec une ardeur communicative, ne faisant toutefois que développer en une langue infiniment moins belle, avec une dialectique moins sûre, les idées soutenues naguère par Zola, dans son discours à la jeunesse des écoles.

Victime de l'obsession qui le porte à découvrir en la plupart des intelligences supérieures de notre époque des germes de folie, il ramène tout à l'idée fixe qui le mine et qui le ronge, et semble ne pas se douter que depuis que le monde existe, d'autres civilisations ont eu leurs excès, d'autres littératures, leurs esthètes et leurs décadents. Généraliser les travers d'un groupe ou d'une coterie, rendre toute une société responsable des ridicules et des excentricités de quelques-uns de ses membres est un procédé d'étude et de critique ne pouvant aboutir qu'à de monstrueuses erreurs. Je veux

bien que nos salons fin de siècle aient leurs « gommeux », mais ceux-ci existèrent toujours, et nous les retrouvons dans les mignons du temps de Henri III, aussi bien que dans les muscadins du Directoire. Prendre au sérieux les facéties du Sar Péladan, sa Rose-Croix, ses grands-prieurs et ses archontes, c'est, en vérité, même pour un étranger, dépasser les bornes de la naïveté permise. Certes, la médecine est une admirable science, l'étude des infiniments petits nous ouvre des horizons immenses, au fond desquels dorment encore bien des surprises ; mais en faire la source d'où tout découle, ne chercher dans le rêve du poète, l'œuvre d'imagination, la manifestation d'art que le phénomène pathologique, c'est enserrer la critique en un cercle de fer plus odieux, plus nuisible à la vérité que la vieille intransigeance scolastique et dogmatique d'autrefois.

Ecrivain puissant, penseur audacieux, M. Nordau nous eût pu donner un beau livre au lieu de ce long pamphlet de neuf cents pages destiné spécialement à nous montrer dans Ibsen, Tolstoï et Richard Wagner des rêveurs grotesques et désiquilibrés. Il faut lire le chapitre consacré au premier de ces maîtres, pour se faire une idée de la façon dont est traité celui dans lequel presque tous nos littérateurs modernes se sont empressés

de reconnaître un auteur dramatique de premier ordre. C'est une longue et pénible accumulation d'extraits rendus contradictoires par la manière dont ils sont présentés, de citations sans lien commun, choisies dans un but unique et personnel et sans jamais se placer au point de vue de l'auteur. Devant un parti-pris s'étalant avec une pareille impudeur, on reste tout d'abord stupéfait et désorienté. Anarchiste et misanthrope, réaliste aux élucubrations absurdes, vériste rappelant la civilisation de Liberia, telles sont les appréciations les plus douces. Sans lui dénier toute valeur en tant que poète, il ne peut lui pardonner « trois idées surgissant de l'in-» conscient dans sa vie intellectuelle : le » péché originel, la confession, le sacrifice de » soi-même. »

Chez Tolstoï, il ne voit qu'aberration. Ni l'élévation des idées, ni la hauteur des conceptions, ni la candeur d'utopies sublimes ne peuvent l'émouvoir : aussi le sociologue qui signa *la Guerre et la Paix* ne paraît-il guère lui inspirer autre chose que le dédain d'un haussement d'épaules. Le côté bienfaisant et sain de l'action qu'il exerce sur ses contemporains lui échappe, et dans le succès de ses œuvres il voit surtout la conséquence du mal dont nous souffrons et de l'état d'âme de notre époque.

En dehors de la science, pour M. Nordau, tout n'est qu'erreur, divagations, ténèbres et démence. Descartes et Platon durent être pour lui des fous. Toute envolée spiritualiste a le don de l'exaspérer, et chaque page de son livre nous met en présence d'un matérialiste autoritaire, d'un positiviste intolérant, d'un utilitariste sec et glacé, ne voyant dans la foi qu'une erreur subjective de l'homme, et dans l'amour que la continuation de l'espèce humaine. Plus intransigeant encore en matière religieuse, il n'admet même pas l'action indirecte et se plaint que des penseurs « clairs » comme Herbert Spencer et des savants » prudents comme du Bois-Reymond soient » encore sous le joug de la rêverie théolo- « gique. »

La métaphysique, d'ailleurs, est aussi malmenée que la théologie (1). Et non seulement il les méprise et condamne l'une et l'autre, mais il condamne encore l'artiste ou le poète qui, dans les religions, vont puiser des sujets purement mystiques. « Les figures les plus

(1) *Théologie* et *métaphysique*. — « Elles inventent un conte quelconque et le débitent avec un sérieux abasourdissant. Si on ne veut pas les en croire, elles insultent et menacent le client indiscipliné, mais elles ne peuvent rien lui prouver, elles ne peuvent le forcer à prendre pour de l'argent comptant leurs billevesées. »

» idéales de la saine poésie ne sont pas un » homme pieux qui marmotte des prières » d'une bouche baveuse, mais un Prométhée » et un Faust qui luttent pour la science. »

L'écrivain qui s'exprime ainsi pouvait difficilement être accessible aux beautés de *Parsifal*. Nous verrons plus loin qu'il n'en a compris ni une seule ligne, ni une seule note.

La vérité est qu'il ne comprend rien à ce qui sort de la sphère scientifique et médicale. Toute spéculation n'ayant pas comme point de départ la matière, toute aspiration vers l'infini du ciel où d'innombrables mondes gravitent autour d'innombrables soleils, lui semblent jeux d'esprit ou maladives rêveries. Qu'importe l'Au-delà? Qu'importe le secret de ce besoin de croire qui, dans l'histoire de l'humanité tout entière, tient une place si grande? Qu'importent la soif des cœurs altérés, les désirs de l'âme inassouvie, l'irrésistible attraction d'un idéal plus pur, le consolant espoir d'une vie plus heureuse, la pensée que toute tombe ne recouvre pas un éternel sommeil? Chimères, dit-il. Mais chimères caressées par tant de millions d'hommes pendant des cycles de siècles, qu'il faut bien les compter pour quelque chose et que, pour obtenir la solution des problèmes qui nous tourmentent, il ne suffit pas d'aligner des phrases telles que celle-ci. Je cite textuellement : « On

» confessera difficilement ceci : je suis pris de
» passion pour la Sainte Trinité ou la Sainte
» Vierge, parce que je suis un dégénéré ».

Mais alors : dégénérés tous les croyants, car M. Nordau ne vise pas uniquement la foi catholique, dégénérés tous ceux qui, depuis que le monde est monde, ont incliné leurs fronts dans la poussière des religions disparues avec l'intime et secrète pensée que la mort n'était pas l'irrévocable fin.

Dégénérés ! c'est bientôt dit. Mais ce n'est là qu'un mot ne possédant, en raison de la façon dont il est présenté par le médecin-philosophe, que la valeur... d'un mot. Ce n'est pas assez pour détruire des cultes vingt fois séculaires ; ce n'est pas même assez pour arracher de l'âme des foules, le culte du génie.

Je n'ai point, en ce rapide coup d'œil jeté sur des théories longuement développées, eu la prétention d'en entreprendre une réfutation que, d'ailleurs, sur certains points spéciaux, je ne me sens nullement apte à tenter. J'ai voulu seulement, avant d'aborder les opinions émises sur Richard Wagner, jugé comme homme, poète et compositeur, démontrer par quelques exemples, combien étroite et intransigeante était la critique de ce savant pour lequel, ainsi que pour son maître Lombroso, le génie n'est qu'une des formes de la folie.

Libre à lui de penser que la disparition de tout sentiment religieux, de tout art, de toute poésie, constituera pour l'humanité un progrès, un pas vers le bonheur. Mais qu'il suffise de posséder une croyance quelconque autre que la foi scientifique, de préférer à l'étude de la mécanique ou de la médecine, le domaine de l'imagination, de l'idéal, de la musique ou du rêve, pour être appelé un dégénéré ; qu'il suffise encore de professer sur la religion, l'art et la poésie des idées toutes différentes de celles de M. Max Nordau, pour mériter les épithètes de malade ou de fou, voilà ce qu'il est impossible d'admettre, au nom même de l'indépendance de la Pensée.

II

Le Poète et le Musicien

Richard Wagner devant, à l'heure présente, être considéré comme l'un des plus puissants génies qui honorent l'humanité, ne pouvait manquer d'attirer sur sa tête, ainsi qu'Ibsen, Tolstoï et d'autres hommes d'incontestable mérite, les terribles foudres du savant médecin, redresseur de tant de torts et contempteur de tant de gloires. Aussi ne faut-il point s'étonner de voir M. Nordau l'accuser de porter sur ses épaules un poids de dégénérescence égal à celui sous lequel plient tous les dégénérés réunis.

En principe, il commence par nier chez lui toute valeur poétique. L'œuvre entière du Maître, de *Rienzi* jusqu'à *Parsifal*, est là pour prouver la fausseté de cette assertion. Wagner fut, au contraire, poète dans l'âme et poète dramatique de premier ordre ; il le fut même avant d'être musicien ; l'histoire de sa jeunesse, ses écrits, sa correspondance le

démontrent de la façon la plus claire et la plus péremptoire. *Tannhœuser*, *Tristan et Yseult*, *Les Maîtres Chanteurs* et *Les Nibelungen*, abstraction faite des beautés musicales qu'elles contiennent, demeurent des productions littéraires dans lesquelles la grandeur des conceptions s'allie à une rare profondeur de pensée et à une incomparable richesse de sentiment et d'expression. Certes, le musicien, selon moi, dépasse le poète ; mais il n'en est pas moins vrai que le premier ne fut, en réalité, que la conséquence du second.

L'opinion de la plupart des littérateurs de notre temps, qui cent fois ont reconnu le génie poétique et dramatique de Richard Wagner, peut n'avoir aucune importance pour M. Nordau qui, lui, ne voit en eux que des dégénérés ; mais elle exerce, néanmoins, une influence sur la masse du public exempte de parti-pris et d'idées préconçues. L'auteur de *Dégénérescence* lui-même ne semble pas, d'ailleurs, toujours sur ce sujet, certain de ce qu'il avance, et les contradictions abondent sous sa plume. Après avoir établi, dans le début de son article sur l'Ibsenisme, que, depuis un siècle et demi, Voltaire, Gœthe et Victor Hugo ont tour à tour été acclamés par l'Europe civilisée comme les premiers poètes de leur temps, il constate que, dans tous les pays, des voix réclament actuellement pour le dra-

maturge norwégien une prééminence analogue. Inutile d'ajouter qu'il s'en indigne et lui conteste tout droit à cette royauté intellectuelle, quoique reconnaissant en lui « un habile technicien dramatique. » Autre part, il laisse, au début même du chapitre, tomber cette phrase : « Qu'Heinrik Ibsen soit un poète plein de » tempérament et de vigueur, c'est ce qu'on » ne peut nier un instant. » Je ne la cite que pour lui opposer cette seconde affirmation, dont la précision ne peut laisser prise à aucun doute : « Wagner est complètement stérile en » tant que poète », et cette autre opinion dont la netteté s'impose également : « Les pro- » ductions poétiques d'Ibsen sont infiniment » plus pauvres que celles de Wagner. » Il résulte de ce gâchis qu'Ibsen est un poète vigoureux, Wagner un poète stérile, et que, néanmoins, les productions poétiques de Wagner sont infiniment plus riches que celles d'Ibsen.

Je pourrais multiplier les exemples de ce genre, n'ayant que l'embarras du choix. Ainsi, M. Nordau, après avoir posé en principe que le dégénéré n'était pas « capable de diriger longuement son attention sur un point », nous apprend qu'on doit compter au nombre des raisons qui expliquent la puissante action de Wagner sur ses contemporains « sa persévérance entêtée dans une seule

et même idée fondamentale. » Or, Lombroso, ajoute-t-il avec un sérieux qui tient du prodige, « indique cette persévérance comme un » des caractères des graphomanes. » Voici donc un stigmate de dégénérescence, l'inaptitude à l'attention, constaté chez celui-là même auquel il reconnaît comme qualité personnelle une persévérance entêtée dans une seule et même idée ! Voici ensuite cette qualité personnelle exploitée comme preuve de graphomanie !

On avouera que M. Nordau n'est pas facile à contenter. Ses attaques contre la théorie du drame wagnérien ne reposent que sur la façon personnelle dont il l'envisage lui-même et le point de vue auquel il se place. La fusion de la poésie, de la musique et de la plastique au théâtre lui semble simplement une conception ridicule qu'il combat avec des arguments de cette force : « Dans la cathédrale de Cologne, » l'architecture produit son effet sans qu'un » drame y soit représenté », ou bien : « L'ac- » compagnement en musique n'ajouterait rien » à la beauté et à la profondeur d'un *Faust* ou » d'un *Hamlet*. »

C'est évident : mais en cherchant à fondre dans une forme d'art nouvelle la musique et la poésie ; en donnant à l'attitude, au geste des personnages, une importance particulière ; en s'efforçant d'obtenir l'unité dans la variété

d'éléments divers, Richard Wagner n'eut jamais la pensée de nier la beauté d'œuvres antérieures ou autrement conçues. Créer et inventer n'est pas détruire. Nul, au contraire, ne fit preuve dans ses jugements soit en art, soit en littérature d'un éclectisme plus vrai, d'une plus large tolérance ; nul ne manifesta des enthousiasmes plus sincères, plus nombreux, parfois plus naïfs, dans le bon sens du mot. Chaque page de ses écrits nous en fournit d'indiscutables preuves (1). Obsédé par l'idée fixe de chercher partout des signes de dégénérescence, M. Nordau va jusqu'à en trouver dans les développements de pensées que lui-même reconnaît justes. Il reproche à Wagner d'avoir écrit « le but suprême de » l'homme est le but artistique, le but artistique » suprême est le drame », comme s'il n'était pas naturel qu'un artiste, un poète, un musicien ait l'esprit hanté par des aspirations différentes de celles du savant, de l'astronome ou du mathématicien. Le contraire serait aussi bizarre qu'illogique. Voilà cependant ce qu'il nous présente comme des symptômes de maladie et de démence. Il en voit d'ailleurs chez l'auteur de *Tannhœuser* de plus extraordinaires encore, tel « le

(1) Consulter à ce sujet le volume dans lequel M. Camille Benoît donne de curieux extraits des opinions du Maître. (*Musiciens, poètes et philosophes*).

mécontentement de l'état de choses existant ». Ainsi, Wagner, à Dresde, ardent, jeune, le cœur plein d'illusions, se permet-il de penser avec bien d'autres que tout n'est pas pour le mieux dans le meilleur des gouvernements possibles : dégénérescence. Plus tard, à Paris, sur la terre d'exil, obligé de gagner son pain en réduisant des partitions pour piano, laisse-t-il échapper de ses lèvres une plainte sur l'amertume de sa destinée : dégénérescence ! A Zurich, enfin, et sur les vertes rives du lac de Lucerne s'attriste t il de ne pouvoir entendre ses œuvres, son *Lohengrin*, son *Tristan* qu'on joue en Allemagne et qui commencent à remuer le monde, regrette-t-il la patrie si proche et si lointaine, la patrie qu'il aime et dont il se sent méconnu : dégénérescence ! « mécontentement de l'état de choses existant ! » Les actions les plus simples, les sentiments les plus nobles, les désirs les plus justifiés, les découragements les plus explicables, toujours dégénérescence.

Ce sont là des accusations ne s'appuyant sur aucune base sérieuse et qui ne méritent même pas qu'on s'y arrête. La critique relative au choix des sujets traités par Wagner, n'est pas moins injuste. M. Nordau les nomme des « réminiscences », il n'y voit que des pastiches d'anciennes littératures, des œuvres ne dénotant aucune puissance d'invention. Là

encore il ne s'attache qu'au fait et ne recherche même pas le pourquoi des choses, laissant entièrement dans l'ombre ce qu'il eût dû mettre en lumière, c'est-à-dire les raisons qui portèrent le poète-musicien à puiser aux sources intarissables du mythe et de la légende. Je ne puis malheureusement m'étendre ici sur ces admirables poèmes si souvent analysés et commentés, soit au point de vue musical, soit en n'en considérant que le côté purement littéraire. MM. Ernst et Kufferath, dans les études aussi savantes qu'approfondies qu'ils leur ont consacrés, nous montrent le merveilleux parti que Richard Wagner a su tirer des « sœgur » islandais aussi bien que des épopées primitives de Gottfreid de Strasbourg ou de Wolfram d'Eschenbach, sujets comme il le dit lui-même, choisis uniquement parce qu'il sont « d'un ordre purement humain, débarrassés de toute convention, de tout élément n'ayant de signification que comme forme historique ». Dans un but tout autre, avec des procédés différents, il a recommencé ce qu'ont fait Racine, Corneille, Molière, Voltaire, Victor Hugo et tant d'autres poètes qu'on n'a jamais accusé de plagiat. De ces contes simples, de ces fables naïves, il a fait surgir un monde nouveau dans lequel se reflètent avec un indescriptible charme, nos joies, nos souffrances, les désirs qui nous tourmentent

et les passions qui nous dévorent, s'élevant des profondeurs du symbole jusqu'aux spéculations philosophiques des plus hardies.

« L'artiste, dit M. Houston Stewart Cham-» berlain, dans le beau livre qu'il vient » d'écrire (1) prend pour point de départ le » monde visible et intelligible, il parvient à » s'échapper des lois inhérentes à ce monde » et à atteindre, par la puissance de l'imagi-» nation, les régions du *monde émotionnel.* »

C'est là ce qu'a voulu Wagner, et M. Nordau semble ne pas l'avoir compris.

Le célèbre critique musical viennois Edouard Hanslick avait, il y a vingt ans, jugé sévèrement le drame wagnérien dont il sut depuis reconnaître l'extraordinaire grandeur : mais, du moins, la savante étude qu'il publia sur *Le Beau dans la Musique* est pleine de considérations esthétiques d'une haute portée et d'une réelle profondeur. Chez M. Max Nordau, les mots, les invectives laissent peu de place aux arguments, et ceux-ci, le plus souvent, se réduisent à des affirmations que n'appuient aucune preuve sérieuse. A la façon dont il parle de *Parsifal*, l'on se demande s'il a vraiment lu le poème. C'est sous un jour radicalement faux qu'il présente le héros du drame lui-même, aussi bien que Gurne-

(1) *Le Drame Wagnérien.*

manz, Amfortas et Klingsor. Wagner a cependant pris soin de mettre dans la bouche de ses personnages des paroles qui les expliquent suffisamment. Un exemple : Parsifal dit à Kundry : « Vers toi, *pour ton salut*, » je suis envoyé... *Le salut,* pécheresse, *je te* » *l'apporte.* L'amour et le *pardon* seront ta » récompense, si tu me montres la route pour » sauver Amfortas. » M. Nordau n'en affirme pas moins que Parsifal « ne se doute nullement qu'il est destiné à sauver Kundry et Amfortas ». A diverses reprises, dans le cours du drame, Parsifal laisse entrevoir combien grandes sont les souffrances qu'il endure : bien plus, ces souffrances sont soulignées par la musique, qui leur donne, à certains moments, une intensité formidable, ce qui n'empêche pas M. Nordau de nous assurer que ce même Parsifal « ne supporte dans son œuvre de salut aucune souffrance particulière. » (1).

Il ne peut admettre, chez l'homme sain d'esprit, l'action postérieure des impressions autrefois ressenties, action qui se manifesta chez Wagner comme chez tant d'autres hommes de génie. « Wagner, dit-il, a con- » servé vivantes, d'une enfance passée dans » une atmosphère de convictions et de pra-

(1) Lire à ce sujet la *Gazette musicale de la Suisse romande*, n° 11. 1894.

» tiques de foi chrétienne protestante, les » sentiments et les idées qu'il transforma » plus tard si étrangement dans son esprit » dégénéré. »

Voici donc le choix seul d'un sujet religieux, d'un drame emprunté aux Mystères du moyen-âge considéré comme un signe de dégénérescence. Et, quelques pages plus loin, M. Nordau dirige les foudres de sa critique contre le *Crépuscule des Dieux*, dans lequel le poète entrevoit une humanité dégagée de toutes croyances !

Aux idéales et pures héroïnes telles qu'Elisabeth, Elsa, Senta, Gutrune, il ne sait trop que reprocher et s'en prend à celui qui les a parées de tant de naïveté, de grâce et de candeur, en l'accusant de ne pas les avoir rendues plus intéressantes. Le public, dit-il, leur préfère les créatures de passion, telles que Sieglinde, Brünnhild, Yseult. Il en fut toujours ainsi ; le public, au théâtre, se sentant surtout attiré par les scènes de mouvement, de lutte et de vie, plutôt que par le charme paisible de la contemplation et du rêve. L'intensité poétique de l'incomparable drame d'amour qui s'appelle *Tristan et Yseult*, un chef-d'œuvre aussi littéraire que musical, n'existe pas pour M. Nordau, qui, dans ces trois actes où la part faite aux sens est si peu de chose près de celle faite à l'âme, au cœur,

à l'esprit se mouvant le plus souvent dans la sphère des immatériels désirs, ne voit que le contraire même de ce qui s'y trouve, une succession de scènes érotiques.

L'érotisme a, d'ailleurs, sur le cerveau de cet étonnant médecin l'effet persistant de l'idée fixe. Il en voit dans l'adorable figure de Sieglinde faite d'inconscience, de spontanéité, de tendresse, vivante épave ballottée par les flots qui s'agitent sur l'océan des destinées supérieures ; il en voit dans Brünnhild, la vierge guerrière qui ne connaît la douceur d'aimer qu'après avoir sacrifié sa divine auréole sur l'autel de l'humaine pitié ; il en voit jusque dans les admiratrices du musicien-poète auquel il ne saurait pardonner d'avoir conquis la femme en conquérant le monde.

Si Wagner a conquis la femme, c'est que, mieux qu'aucun artiste, mieux qu'aucun poète, mieux qu'aucun philosophe, il sut la décrire et la comprendre, lui rendant jusque dans ses faiblesses la justice à laquelle elle a droit, et sachant dégager des mobiles qui la poussent et la font agir, le sentiment de compassion, l'éternel besoin de dévouement, l'oubli de soi-même, l'esprit de sacrifice qui, neuf fois sur dix, constituent les côtés saillants de son caractère. Avec quelle puissance évocatrice n'a-t-il pas, en ces féminines visions qui flottent entre le ciel et la terre, concentré les

plus irrésistibles et nobles séductions. Elles ont trouvé le chemin du cœur de celles qui les avaient inspirées, et cette conquête de la femme moderne ne prouve qu'une chose : l'universalité du génie de Richard Wagner. M. Nordau s'empresse d'en conclure que la partie la plus raffinée de notre société contemporaine est composée d'hystériques et d'hallucinées. N'insistons pas.

Après avoir ainsi stigmatisé Wagner, en tant que poète, ses admirateurs et particulièrement ses admiratrices, il s'arrête hésitant devant le musicien qu'il considère, « en dépit des jugements défavorables, comme éminemment doué ». Certains morceaux, ajoute-t-il, peuvent être regardés « comme des perles de la littérature musicale ». De ce nombre, il cite comme étant « magnifiques et à bon droit admirés » la *Chevauchée des Walkyries*, *l'Incantation du feu*, *Siegfried-Idylle*, *l'Enchantement du Vendredi Saint*. L'aveu est bon à noter, quoique en ces admirables pages il ne voie uniquement que musique imitative et descriptive, ce qui est une erreur grossière, surtout en ce qui concerne l'*Incantation* et *l'Enchantement du Vendredi-Saint*, dont le charme et l'effet résident principalement dans des phrases mélodiques d'une resplendissante clarté.

M. Nordau qui, pour atténuer sans doute

la valeur des concessions faites au talent musical de Wagner, prend soin de nous avertir que ce talent « est compatible avec la folie, « la démence et l'idiotisme déclaré », ne craint pas d'avancer que Wagner se sentait gêné par la discipline sévère et les règles certaines du contre-point. Le plus infime des musiciens sait que de la première à la dernière page, la partition des *Maîtres Chanteurs* est une merveille stupéfiante au seul point de vue scientifique, et que jamais compositeur ne jongla pareillement avec les difficultés du contrepoint et du style fugué.

La façon de M. Nordau d'envisager le *leitmotiv* n'est pas moins étrange dans son inexactitude. Il en fait le principe de la musique à programme maintes fois condamnée par le Maître lui-même, ce dont il ne paraît pas se douter et nous donne l'explication suivante : « Wagner réunit en quelques notes une figure » musicale, et conclut avec l'auditeur, l'arran- » gement suivant : Cette figure signifie un » combat, cette autre un dragon, cette troi- » sème une épée, etc. », puis il ajoute quelques lignes plus loin : « La musique ne peut » rendre sans équivoque, avec les moyens » dont elle dispose, le monde du visible ou du » tangible et, à plus forte raison, celui de la » pensée abstraite ».

Il est impossible de travestir avec plus de

sans-gêne, la pensée de Wagner, qui n'eut jamais la prétention de définir avec une figure musicale, un objet déterminé. Voici ce qu'il écrivait en 1848 :

« La musique exprime uniquement des » émotions et des sentiments. — Ce que le » langage musical ne saurait faire à lui seul, » c'est d'*indiquer avec précision* le sujet de » l'émotion et du sentiment.... La puissance » du langage demande donc un complément » qu'elle trouvera dans le pouvoir de caracté- » riser avec netteté tout ce qu'un sentiment » ou une émotion peut contenir aussi de per- » sonnel et de particulier. — Et ce pouvoir, » elle ne peut l'acquérir qu'en s'alliant au » langage parlé. »

Le temps et l'espace me manquent pour montrer ici le parti colossal que Wagner a tiré de l'emploi de cette forme musicale, de cette « figure » qui ne définit pas les choses, mais souligne harmoniquement ou mélodiquement l'impression de choses expliquées par la parole ou par le geste. C'est à regret que je me borne à ces trop rapides observations, qui du moins fixeront le lecteur sur la valeur des arguments présentés par M. Nordau, arguments complétés par quelques plaisanteries de ce genre : « Wagner a l'ambition d'imiter » les étudiants facétieux qui apprennent à dire « papa » à leur chien.

» Il veut exécuter ce tour de force : faire » dire à la musique les noms de « Schulze » » et de « Müller ». — La partition doit, au » besoin, pouvoir remplacer l'almanach des » adresses ». Et cela, continue longuement sur ce ton badin, délicat et léger. C'est un terrain sur lequel je me dispenserai de suivre l'auteur de *Dégénérescence*, persuadé que ces simples citations possèdent une éloquence qui n'a pas besoin de commentaires.

M. Nordau n'est pas plus près de la vérité quand il parle de la mélodie infinie de Richard Wagner, et quand il considère le réci- « tatif comme la plus ancienne forme de la musique », après avoir, à ce propos, cité une page d'Herbert Spencer, destinée justement à prouver le contraire (1). Il confond à quelques lignes de distance, la psalmodie avec le récitatif, et le récitatif avec la déclamation lyrique qu'il prend elle-même pour la mélodie sans fin, laquelle mélodie sans fin nous ramène, dit-il, « au récitatif vague des sauvages. »

Et tout d'abord, le récitatif, forme musicale qui vit le jour à la fin du XIV^me^ siècle ou au début du XV^me^, n'existe pas chez les sauvages, pas plus que, je le répète, la mélodie sans fin, telle que la comprend M. Nordau, n'existe chez Wagner. Il résulte d'une étude, même

(1) *Dégénérescence*. — Tome I, p. 357.

superficielle, des partitions de ce maître que tous ses motifs mélodiques ont un commencement et une fin; que sa déclamation lyrique est, la plupart du temps, basée sur l'emploi merveilleusement habile de fragments de ces motifs présentés diversement, mais toujours selon les règles de l'art; qu'il sut employer, toutes les fois qu'il le jugea nécessaire, le récitatif, avec une force d'expression et une pureté de style égales, sinon supérieures à celle de ses prédécesseurs. La rareté des cadences plagales ou parfaites, l'usage des cadences rompues ne constituent pas ce qu'on appelle si faussement, par une étrange aberration d'esprit, l'absence de mélodie.

Les œuvres de Wagner abondent, au contraire, en inspirations simples et grandioses, en motifs mélodiques nettement définis, comme la *Chevauchée* dont le thème se déroule par périodes de quatre mesures qui se renouvellent avec une précision mathématique, comme le chant de la forge dans *Siegfried*, les chœurs de la Cène, au premier acte de *Parsifal* et tant d'autres pages superbes dont l'énumération serait trop longue.

Il me reste à examiner la preuve de dégénérescence tirée de la vie même de Richard Wagner. La présenter dans son ensemble et dans son unité, en résumer brièvement les phases mouvementées et si bien remplies

faire ressortir l'indissoluble union de l'homme et de l'artiste : n'est-ce pas là le moyen de démontrer clairement l'inanité d'une critique dont l'injustice n'a d'égal que l'aveuglement ?

III

L'Homme et l'Artiste

La vie de Richard Wagner ! Quelle somme d'ardents labeurs, quel monde de fécondes pensées ne représente-t-elle pas dans la série des étapes parcourues, des difficultés surmontées, des évolutions toujours si logiquement accomplies. C'est l'histoire d'une vaste, haute et saine intelligence luttant, sans repos ni trêve, pour un idéal noble et pur, pour le triomphe d'une conception d'art nouvelle et inconnue. J'essaierai de la résumer brièvement en la considérant sous son double aspect.

Wagner naquit le 22 mai 1813 à Leipzig. Rien dans son origine ne semble pouvoir être regardé comme un présage de la destinée qui l'attend. Son père est greffier de la police ; sa mère fille d'un peintre fort ordinaire, acteur et poète à ses heures. A ses aptitudes ne peut donc se rattacher aucune idée d'atavisme et d'influence héréditaire.

Tout enfant, ses doigts errent sur le piano

sans grand succès. Il apprend le grec et le latin, passe bientôt pour une forte tête en littérature, écrit à quinze ans des drames inspirés de l'antiquité, veut connaître l'anglais pour comprendre Shakespeare et se passionne pour le mysticisme d'Hoffmann. Avec la vingtième année, son esprit s'ouvre aux vastes ambitions : l'Allemagne ne lui semble qu'une infime portion du monde ; un impérieux besoin d'activité s'éveille et des projets immenses tourbillonnent en son jeune cerveau. C'est ici qu'il faut le voir aux prises avec la lutte pour la vie, les déboires, les vicissitudes, les découragements amers, les hésitations cruelles d'une intelligence incertaine de la route à suivre. Pendant longtemps, errant de ville en ville, de théâtre en théâtre, tour à tour chef d'orchestre à Magdebourg, à Riga, à Londres, il va frapper aux portes de Berlin, confiant dans son génie, mais sans cesse combattu, sans cesse repoussé. Paris l'attire : il n'y trouve qu'indifférence et misère, et n'y gagne son pain qu'en écrivant de vulgaires arrangements pour piston et en réduisant au piano des partitions d'orchestre : et cependant, du fond de cet abîme moral, il ne cesse d'élever son âme vers les hauteurs et poursuit avec une infatigable foi sa chimère et son rêve.

Un rayon luit tout à coup dans les ténèbres

de son ciel : Dresde s'apprête à monter *Rienzi*. Aussitôt il part : le Rhin franchi, les yeux mouillés de pleurs, il jure éternelle fidélité à la patrie allemande.

La patrie allemande ! Elle allait bientôt le repousser elle-même comme un être dangereux, prenant au sérieux ses utopies socialistes, ses idées subversives, ses amitiés révolutionnaires... Ici commence une période de travail intellectuel tellement gigantesque, qu'en en parcourant les différentes phases, on reste ébloui. L'homme s'agite en une activité dévorante, c'est une fièvre d'art ; son admiration pour les maîtres semble grandir en même temps que se révèle son propre génie : il dirige *Don Juan*, s'attache à donner une exécution de la *Symphonie avec chœurs* telle qu'il la conçoit, laisse déborder son enthousiasme pour Spontini, monte l'*Iphigénie* de Gluck, préside au retour des cendres de Weber, prononce discours sur discours, se plie à tout pour le triomphe de sa cause.

Le temps marchait et avec lui passait sur l'Europe un souffle démocratique précurseur des grandes tourmentes. Si Wagner prit part au mouvement auprès de Bakounine, c'est qu'il en espérait voir sortir l'aurore d'une ère meilleure pour l'art musical. Peut être se trompait-il : quoi qu'il en soit, traqué, poursuivi, chassé de Saxe, il dut prendre le che-

min de l'exil et se réfugier à Weimar, où Listz l'accueillit avec joie. L'autocratie gouvernementale ne devait pas l'y laisser longtemps. Le voici donc de nouveau forcé de quitter la terre allemande. Il se rend à Paris, puis en Suisse, puis en Italie, et se fixe définitivement à Zurich, où d'innombrables écrits tombent de sa plume afin, comme il le dit lui-même, « d'exprimer théoriquement ce qu'il ne peut exprimer par une création directe ». Successivement, paraissent : *Opéra et Drame*, *Art et Révolution*, *Le Judaïsme en musique*, *L'Œuvre d'art de l'Avenir*.

Quarante années ont déjà passé sur sa tête : l'homme est dans toute la force de son génie. C'est l'époque des grands enfantements, des prodigieuses conceptions. Mais il faut vivre : il retourne à Londres diriger des concerts où sont exécutés des fragments de ses œuvres ; un séjour à Paris, au milieu d'amis, dans l'intimité d'un cercle de sommités littéraires et artistiques, lui fait reprendre espoir ; il se remet au travail, mais, hélas! une dépense d'énergie colossale n'aboutit qu'au désastre de *Tannhœuser*.

Découragé, non terrassé, nous le voyons reprendre le chemin de la Suisse. Une série de concerts en Russie le met à l'abri du besoin pour quelque temps.

Enfin, le jour se lève où il lui est permis

d'espérer encore. Un roi se fait son bon génie, son protecteur et son ami. Aussitôt, ses ennemis, plus acharnés en Allemagne qu'ils ne le furent jamais en France, à force d'intrigues et de basses calomnies, l'obligent à quitter Munich, où la foule acclame les *Maîtres Chanteurs* et *Tristan*, pendant qu'à Lucerne, dans la solitude de l'exil, plus que jamais maître de son génie créateur, il enfante de nouveaux chefs-d'œuvre et jette les bases de son théâtre modèle. Soutenu dans cette lutte suprême par la femme éminente qui venait de lui confier sa destinée, encouragé par son royal protecteur, il fait appel à ses amis, à ses fidèles, se fixe à Bayreuth, y surveille la construction du monument qui doit abriter sa gigantesque *Tétralogie*, dirige les répétitions, règle les moindres détails. Le triomphe artistique est complet, mais le résultat financier donne un déficit qu'il faut combler. Demain, pour lui, c'est *Parsifal*.

Il repart pour Londres, reprend, à soixante-quatre ans, le bâton de chef d'orchestre, lance à travers le monde de nouvelles circulaires et parvient à la réalisation de son dernier espoir, couronnant ainsi sa carrière par la plus pure manifestation de son génie. Le *Chant du Cygne!* Quelques mois plus tard, il mourait à Venise, à bout de forces, non de courage, et dans la plénitude de ses facultés.

Telle fut la vie de l'homme : celle de l'artiste n'est pas moins remplie et les deux resteront à jamais indissolublement unies. Aux heures de lutte et de travail incessant de l'une, se rattachent les phases successives de l'évolution intellectuelle qui des ébauches de jeunesse nous conduit à *Parsifal*. L'analyse de ce puissant esprit semble impossible sans son histoire ; l'une complète l'autre, et l'on ne tarde pas à s'apercevoir, en associant l'étude de l'œuvre même à celle de la puissance créatrice, que tout se tient, tout se lie et tout s'enchaîne.

Mozart à sept ans jouait des concertos et écrivait des symphonies ; Wagner, âgé du double, cherchait sa voie.

C'est à seize ans seulement qu'il se décide et sous la direction de Th. Vieling, travaille sérieusement l'harmonie, le contre-point et la fugue. Bientôt il écrit des *Ouvertures*, puis un opéra, *la Noce*, suivi d'un second deux ans plus tard, *les Fées*. Déjà le poète, en même temps que le musicien, se révélait. Entre *les Fées* et *la Défense d'aimer*, son troisième ouvrage, l'incertitude assiège son âme ardente et convaincue, le bruit des acclamations qui accueillent les vocalises de la Devrient et les roulades de Bellini, l'amènent à douter de la possibilité de réussir avec d'autres moyens. Ainsi se montre déjà

cette probité artistique qui ne se démentira jamais, l'honneur de sa vie, cette probité pour laquelle il voulut, pendant quarante années, tout supporter et tout souffrir ; probité tellement inhérente à ses convictions, qu'elle devenait presque indépendante de sa volonté ; probité qui lui inspira cette phrase admirable, toute une profession de foi : « Suivre les ca-
» prices de la mode et me prêter à toutes les
» bassesses de la spéculation, m'eût fait mou-
» rir de dégoût. »

Le grand côté de la vie de cette âme, c'est l'unité morale, unité qui domine aussi bien la vision première des créations intellectuelles, que les transformations même plus apparentes que réelles d'un génie s'élevant tous les jours davantage vers les régions de l'idéal cherché. Oui, Wagner n'eut qu'un but, l'Art : il le poursuivit sans concessions, lâchetés ni faiblesses. Il ne connut même pas les défaillances ; là, réside le secret du prestige qu'il finit par exercer autour de lui ; là, réside également la raison des attaques et des haines dont il fut l'objet. Au lendemain de *Rienzi*, lorsque d'une main frémissante il jetait sur le papier sa belle ouverture de *Faust*, l'horizon s'illumina de clartés d'aurore au delà desquelles il entrevoyait un ciel resplendissant de lumière. Tout à coup se dessinent nettement en son imagination de poète et d'artiste, les grandes lignes

de l'œuvre à laquelle il va consacrer les forces de son cœur et de son intelligence. Des impressions d'une tempête sur l'Océan, naît le *Vaisseau-Fantôme* ; le concours de chant du second acte de *Tannhœuser*, lui fait songer à la comédie-lyrique des *Maîtres-Chanteurs* et, tandis que la moitié de l'Allemagne ferme les yeux sur les beautés de l'œuvre nouvelle, il se plonge tout entier dans la composition de *Lohengrin*, convaincu de la supériorité de la légende sur l'histoire. Nous sommes en 1850. L'élaboration de la Tétralogie se prépare. Le *Rheingold* et la *Walkyrie* voient le jour. Commencé en 1855, *Tristan* est achevé en 1859, *Tristan*, le chant d'amour le plus sublime, la plus sublime incantation de la douleur humaine, *Tristan*, dont la composition lui procure « la plus parfaite spontanéité de l'artiste dans la création » ; *Tristan*, exécuté seulement six ans après, à Munich, tandis que banni, l'infatigable musicien-poète écrit encore *Les Maîtres-Chanteurs*, *Siegfried*, le grandiose *Crépuscule des Dieux*, conclusion titanesque de cette épopée lyrique, conçue et caressée dans ses moindres détails, entièrement accomplie sans la certitude de voir un seul de ses accords parvenir à nos oreilles.

Et comme dernier effort d'un génie planant dans les hauteurs et s'élevant vers les cieux, *Parsifal*, écho béni du temps où l'on croyait

aux colombes qui descendent du ciel apportant la paix dans leurs ailes, mélodieuse évocation de la foi des siècles disparus, harmonieux symbole de la Pitié sauvant le monde et de l'Innocence dissipant d'un souffle parfumé d'amour, les ombres de l'humaine faiblesse.

Telle fut l'œuvre du poète et de l'artiste, de celui que M. Max Nordau nous présente aujourd'hui comme le plus dégénéré des dégénérés, et dont M. Guy de Charnacé nous affirme, qu'à l'époque de *Rienzi* et de *Tannhœuser*, la valeur musicale ne dépassait pas la « moyenne » des chefs de musique militaire allemands.

IV

Pour conclure

« Toute grande vie se résume dans une idée dominante », a dit avec une admirable justesse d'expression le sculpteur qui s'appela David d'Angers.

Nulle existence de poète ou d'artiste mieux que celle de Richard Wagner ne justifie cette belle et profonde parole. La lecture attentive de ses propres écrits, de son autobiographie, la publication faite, ces dernières années, de nombreux documents qui jettent un lumineux jour sur sa vie intime, son caractère, ses relations, ses amitiés, ne permettent plus aucun doute sur l'unité de vues qui, de la première à la dernière heure, la domina tout entière. Elle est en contradiction constante et complète avec tout ce que M. Nordau se plaît à considérer comme symptômes de dégénérescence. Jamais, à travers l'activité dévorante de cinquante années de luttes intellectuelles, homme ne fit preuve d'une plus merveilleuse pondé-

ration d'esprit, de plus de logique dans les idées, de plus d'énergie dans les moments difficiles et dans l'adversité. S'il eut quelques défauts, ce furent des défauts de poète et d'artiste, conséquences rationnelles et naturelles des péripéties de la lutte, de l'enivrement de victoires ardemment désirées, aussi bien que de la tristesse de se voir si longtemps incompris. Qui donc est, d'ailleurs, exempt de toute imperfection, de toute faiblesse ? Il faut posséder un aplomb véritablement extraordinaire pour oser reprocher à Wagner d'avoir été le protégé de la princesse de Metternich, fille du comte Sandor, « un original bien connu », ou l'ami de Listz, « compositeur érotomane et mystique ». Mais la critique de M. Nordau n'est autre chose qu'une accumulation de semblables détails et de faits aussi insignifiants. Elle me rappelle celle d'un critique musical parisien dont j'ai plusieurs fois été à même d'apprécier personnellement l'esprit et la bienveillance, et qui, dans ses accès de wagnérophobie, s'indignait de ce que l'illustre compositeur aimât les étoffes de soie et portât, dans son cabinet de travail, une robe de chambre violette.

Telle est la valeur des arguments sur lesquels s'appuie une critique dont les rares et derniers adeptes se contentent de procéder

par des séries d'affirmations qui souvent n'ont même pas le mérite de la vraisemblance.

Émettre la prétention de porter sur un musicien un jugement sérieux et voir qu'on a contre soi tous les musiciens de son temps, presque sans exception, déconcerte quelque peu les plus audacieux. Aussi, délaissés et combattus sur le terrain de l'Art par les artistes eux-mêmes, impuissants vis-à-vis de la foule qui fait et consacre les gloires, ils se sont réjouis de trouver des auxiliaires inattendus en quelques psychiatres à la remorque de Lombroso. Reprenant donc la fameuse apostrophe de Musset à Voltaire :

Ton siècle était, dit-on, trop jeune pour te lire
Le nôtre doit te plaire et tes hommes sont nés.

ils s'écrient que si Richard Wagner a, plus heureux que d'autres, assisté au triomphe de ses idées, c'est qu'il eut la bonne fortune de vivre assez pour voir l'Europe moderne mûre « pour les petites-maisons. »

Ainsi se trouve tranchée définitivement la question wagnérienne et dissipées les incertitudes qui pouvaient encore laisser place à quelques discussions nouvelles sur les avantages ou les inconvénients du drame lyrique. C'est peine perdue que chercher à convaincre des gens atteints de démence — et voilà pourquoi ces exceptionnels et rarissimes privilé-

giés de la raison, se proclamant eux seuls les sages, les vrais, les purs, ne voient dans les innombrables écrits inspirés par une œuvre immense, que l'intérêt scientifique de la marche fatale du mal terrible qui nous emporte et ne les a point atteints.

Le procédé n'est pas neuf, mais il supprime l'utilité d'une étude approfondie de ce dont on parle.

Le livre de M. Max Nordau contient, je me hâte de le dire, des parties extrêmement intéressantes, des pages remarquables sur l'Egotisme, sur le Préraphaelisme, sur le Mimetisme de la haute bourgeoisie; les chapitres consacrés à l'Ibsenisme, à Tolstoï, quoique remplis de parti-pris, dénotent un travail considérable et de consciencieuses recherches; mais en ce qui concerne Wagner, et particulièrement Wagner musicien, le côté superficiel de sa critique se révèle à chaque page. Il eût pu ne pas se borner à quelques observations puériles sur le Récitatif, l'emploi du *Leitmotiv* et cette soi-disant absence de mélodie dont le temps et le public ont fait complète justice. Il eût dû rechercher tout d'abord l'origine, la source, ce qui constitue l'essence même du drame lyrique tel que l'a compris et conçu Wagner; insister sur l'action exercée par Hégel et Lessing auprès de celle de Schopenhauer, et s'efforcer de

mettre en lumière les effets directs de l'influence de Beethoven. Mais, dans le peu qu'il a dit, il s'est, comme tant d'autres, placé à un point de vue radicalement faux, s'obstinant à juger une forme d'art entièrement originale, indépendante et neuve dans ses rapports avec d'autres formes qui l'avaient précédé, et se laissant entraîner dans des considérations inutiles sur le rang que doivent occuper, dans une œuvre à la fois dramatique et musicale, la musique et la poésie. Il n'y a pas, on ne saurait trop le répéter, de rapprochement possible entre le drame lyrique et l'opéra. C'est autre chose, et le premier diffère essentiellement du second. S'ils ont quelques points de contact, ces points sont tout à fait secondaires. Ce ne fut pas l'association de la poésie et de la musique que voulut Wagner, mais leur fusion. Le rôle de la seconde, commence à l'instant même où le pouvoir de la première s'arrête. Elle se fait l'écho de ce que nous sentons et ne pouvons dire, elle fixe en une langue immatérielle et vaste comme l'infini, des états d'âme ou, si l'on juge l'expression vieillie, l'homme intérieur. Tout est là, et comme le précise avec une clarté saisissante M. Marcel Hébert (1), ce qui fut admirable-

(1) *Le Sentiment religieux dans l'Œuvre de Richard Wagner*, M. Hébert.

ment compris par Wagner, c'est « le rapport qui existe dans l'unité organique du drame entre l'intensité expressive émotionnelle de la musique, et l'intensité de valeur intellectuelle du langage parlé. »

Je ne puis m'étendre sur ces principes, base de tout l'édifice artistique construit par l'auteur des *Niebelungen*. M. Max Nordau les a laissés dans l'ombre, se donnant une peine extrême pour trouver de l'atavisme dans une œuvre qui, sous quelque aspect que l'on veuille la considérer, devança son époque et nous prouver que si Wagner ne fut ni un grand poète, ni un grand musicien, il fut du moins, un peintre de premier ordre.

Il importe pour apprécier, je ne dis pas équitablement, mais même en connaissance de cause, la grandeur du génie poétique et musical de Richard Wagner, d'étudier ses œuvres en se plaçant à un point de vue complètement en dehors de tout ce qui les a précédées. M. Max Nordau n'a compris ni la nouveauté, ni l'originalité du drame-lyrique dont il semble ne pouvoir parler sans lui opposer l'ancien opéra. Ce point de départ constitue la source d'une critique aussi fausse dans son essence que dans ses conclusions. Le fait seul d'avoir la prétention de juger le poème sans considérer la musique, et de parler du musicien sans s'occuper du poète, de traiter ainsi

séparément deux choses qui ne peuvent être séparées, prouve qu'il n'a pas saisi ou cherché à saisir le sens de l'idée wagnérienne, sens qui tout entier découle de l'unité de la conception. Beaucoup des nombreux admirateurs de ce Maître, se trompent d'ailleurs eux-mêmes sur l'origine et la portée d'une œuvre dont ils éprouvent surtout le charme musical. Sa puissance et l'intensité des sensations qu'il procure, expliquent cette sorte d'accaparement auquel on n'a pas la pensée de se soustraire, parce qu'il donne parfois l'illusion d'une complète jouissance.

Mais, s'il est permis à l'auditeur de s'isoler ainsi dans l'unique plaisir de l'impression dominante, cet état d'esprit ne saurait être celui du critique, soucieux de connaître, d'étudier, d'approfondir et désireux de ne distribuer l'éloge ou le blâme qu'en appuyant l'un ou l'autre sur des preuves et des raisons sérieuses.

Il ne suffit pas pour ridiculiser *Tannhœuser*, d'appeler Vénus « Madame Vénus », et de comparer la musique de Wagner au « gong » avec lequel, à la Salpétrière, on fait, sur les malades, des expériences d'hypnotisme. Ce sont là des plaisanteries vieillies et plus à leur place dans les colonnes des feuilles satiriques et charivariques que dans une étude sérieuse où l'on s'étonne à bon droit de ne voir tenir aucun compte des ouvrages si

remarquables et si consciencieux, publiés depuis vingt ans sur le drame lyrique et le Théâtre de Richard Wagner. Les allures de pamphlétaire conviennent mal au savant qui cherche la vérité. L'autorité de ses jugements ne peut qu'en souffrir.

Les injures ne prouvent absolument rien, et les gros mots n'apportent aucune force aux raisons qu'ils accompagnent. M. Nordau, qui reproche tant à d'autres écrivains certaines crudités de langage, ne prêche pas d'exemple. Les pages consacrées au romancier Zola, au philosophe Nietzsche (1), sur lequel la *Revue de Paris* vient de nous donner une si intéressante étude, ne sont que d'interminables séries d'insultes et d'épithètes plus ou moins grossières. Cela n'a aucun rapport avec la science.

Il est inutile d'insister : ce serait sortir du

(1) Ces quelques lignes sur le philosophe allemand, fixeront le lecteur. « Lorsqu'on lit, écrit M. Nordau, » les écrits de Nietzsche, on a, de la première à la » dernière page, l'impression qu'on entend un fou » furieux qui, les yeux étincelants, la bouche » écumante, avec des gestes sauvages, éjacule un » flot de paroles étourdissant, et, au milieu de sa » vociférération, tantôt éclate d'un rire fou, tantôt » lance des injures ordurières et des malédictions, » tantôt se livre à une danse vertigineuse, tantôt » fond, la mine menaçante et le poing tendu, sur les » visiteurs ou sur des adversaires imaginaires. »

cadre où doit se renfermer cette étude. Si j'ai cru devoir, en commençant, citer quelques-uns des jugements portés par M. Nordau sur certains de nos grands écrivains contemporains, c'était pour établir comment ce tombeur de Wagner comprenait et pratiquait la critique.

Il veut bien, dans les derniers chapitres de son volumineux travail, nous prédire que la science, après avoir détruit la foi, finirait, dans un avenir lointain, par chasser également du monde « l'art et la poésie », ce qui constituera pour l'humanité et la civilisation un immense progrès. Quant au mal du siècle, cette folie dont nous sommes tous plus ou moins atteints, il disparaîtra, si les hommes sains et moraux font leur devoir. Il consiste, pour l'heure présente, à considérer comme ennemis de la société tous les « mystiques et surtout les égotistes et pseudo-réalistes », puis « à les écraser inexorablement du pied comme une vermine anti-sociale. »

On voit que M. Max Nordau n'y va pas par quatre chemins. Les procédés de ce libérateur qui a, dit-il, assigné pour tâche à sa vie « de combattre la vieille superstition », rappellent quelque peu ceux des inquisiteurs d'une époque où l'on ne souffrait pas par excès de liberté.

Il est évident que le moyen radical de sup-

primer la dégénérescence, c'est de supprimer tout d'abord les dégénérés.

Mais ils sont légion, constate avec amertume le Médecin-Philosophe. Seuls resteraient donc M. Max Nordau et ses fidèles.

En vérité, le remède serait pire que le mal.

AUG
9
1984

TABLE

I. Au nom de la Science 7
II. Le Poète et le Musicien 20
III. L'Homme et l'Artiste 37
IV. Pour conclure 46

Nantes. — Imp. F. Salières, rue du Calvaire, 10.

4/85

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W19 R44
1895

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 04 19 11 004 3